BIBLIOTHEK DER KUNST-GESCHICHTE

DIE ITALIENISCHE MEDAILLE

DER FRÜHRENAISSANCE

VON

P. SCHUBRING

BAND 58

Edith Alexander 287

DIE
TALIENISCHE MEDAILLE
DER FRÜHRENAISSANCE

VON

PAUL SCHUBRING

LEIPZIG

VERLAG VON E. A. SEEMANN

BIBLIOTHEK
DER KUNSTGESCHICHTE
HERAUSGEGEBEN VON HANS TIETZE

BAND 58

Copyright by E. A. Seemann, Leipzig 1923

Druck von Ernst Hedrich Nachf., Leipzig — Ätzungen von Kirstein & Co., Leipzig

737.220945
Sch78i

Die italienische Schaumünze des 15. Jahrhunderts verdankt ihre Entstehung der Ruhmesliebe seiner Fürsten, die sich, ihre Familie, ihre Taten, ihre Bauten in diesem monumentalen Chronikstil verherrlicht wissen wollten. Der in der Natur der Medaille liegende Gegensatz zwischen Vorder- und Rückseite stellte an den Poeten ebenso große Anforderungen, wie an den Plastiker. War der Avers meist dem letzteren für das Porträt zugewiesen, so hatte für den Revers die allegorische Dichtung zu sorgen, um mit vieldeutigen Beziehungen einen festlichen Tag zu feiern oder die Eigenart des fürstlichen oder humanistischen Bestellers zu preisen. Besonders häufig tritt die Medaille mit dem Baueifer jener Zeit in Beziehung. In die Fundamente der Kathedralen, Campanili und Paläste wurden die Medaillen als profane Amulette eingemauert. Die Kellermauern des Palazzo Venezia in Rom, des Palazzo Strozzi und des Turms von Sta. Croce in Florenz haben neuerdings ihre so gründlich vermauerten Schätze beim Umbau herausgegeben; man fand die einzelnen Medaillen in Tonkapseln geborgen und mit einer, der Feuchtigkeit wehrenden, dünnen Wachsschicht überzogen. Ihrem besonderen Zweck entsprechend, feiern diese Stücke meist den Erbauer und den Bau, dessen Bestand sie segnen sollen. Wie wichtig solche Medaillen für die Kunstgeschichte werden können, erweist die Medaille Matteos de' Pasti, die für den von Leon Battista Alberti im Auftrag Sigismondo Malatestas begonnenen Neubau von San Francesco in Rimini gegossen wurde. Sie zeigt auf dem Revers die von Alberti geplante, aber nicht vollendete Fassade des „Tempels", deren Oberbau wir ohne diese Medaille überhaupt nicht kennen würden. Die erschütterndste Katastrophe, die Florenz im 15. Jahrhundert erlebt hat, der Pazziaufstand gegen die Medici am 26. April 1478, als Lorenzo und Giuliano Medici in den Chorschranken von Sta. Maria del Fiore

angefallen wurden, ist von Bertoldo in der Medaille festgehalten worden als ewiges Dokument der Schmach und der Rettung. Vor allem aber geben die Schaumünzen uns einen fast lückenlosen dynastischen Katalog, der regierenden Häuser jener Zeit, einen Gothaischen Kalender höheren Stils. Der Herrscher und seine Familie, der Familiaris und Humanist des Hofes, der Freier und seine Braut, der Gast- und Bundesgenosse — sie alle geben sich hier ein Stelldichein und lassen uns eine Gemeinschaft ahnen, wie sie die beste Hofchronik und der Corteggiano Baldassare Castagliones nicht geben können. Die Rückseiten zeigen, worauf die Menschen im Leben Wert gelegt haben; sie sind durch das, was sie nicht verraten, oft ebenso bezeichnend, wie durch ihre positive Mitteilung. Ganz auffallend ist es, daß die religiösen Symbole stark zurücktreten.

Die Entwicklung der Medaille deckt sich nicht ohne weiteres mit der Entfaltung der Großplastik und Gesamtkunst jener Zeit. Tatsache ist doch, daß im 15. Jahrhundert Florenz der Schauplatz der entscheidenden Siege in der Kunst ist. Dagegen setzt die Florentiner Medaille erst am Ende des Jahrhunderts und auch dann noch zaghaft ein, als die klassische Form für diese Kunstgattung in Oberitalien längst gefunden ist. Die Bedeutung, welche die Fürstensitze der Este, Gonzaga, Malatesta, Sforza, Anjou in der allgemeinen Kunstgeschichte haben, ist, mag man sie noch so hoch werten, doch nicht so groß wie ihre Wichtigkeit für die Medaille. Nur in einem Punkt spiegelt auch die Medaille die übrige Konstellation: Rom und das Papsttum beteiligen sich erst spät am Wettkampf. Der mobile Charakter der Medaille bringt es mit sich, daß sie meist und in Gegenden dringt, in welche die hohe Kunst nicht nachfolgen kann, wie z. B. nach Konstantinopel, oder doch erst später nachfolgt, wie in das südliche Frankreich.

5. Vittore Pisano, Cecilia Gonzaga

4. Vittore Pisano, Lionello d'Este. Revers

3. Vittore Pisano, Lionello d'Este

ABBILDUNGEN

*

Zweifellos war das gemalte Profilporträt der Schrittmacher für die Gestaltung des Averses. Im übrigen tritt die Schaumünze um 1440 ohne Vorbereitung plötzlich auf, sofort in höchster Vollendung und einem Stil, dessen Geschlossenheit nie wieder erreicht ist. Vittore Pisano, ein Veronese, ist der Begnadete, in dem der Gedanke des kleinen Bronzeporträts entstand; seine Lösung trug den Stempel höchster Einfachheit. Er ist nicht identisch mit dem Veroneser Maler Antonio Pisano, wie man früher annahm; er ist durch und durch Plastiker. Als Freund der Fürsten und Höfe mußte er darauf bedacht sein, langer Gastfreundschaft sich würdig zu erweisen. Und eines Tages bot er seinen Wirten die Schaumünze an. Es muß in den festlichen Tagen des Ferrareser Concils 1438 gewesen sein, wo Orient und Okzident sich gegen die immer bedrohlicher werdende Türkengefahr (leider zu spät) zusammenschlossen, als die ersten Stücke entstanden. Der griechische Kaiser Johann VIII. Paläologus eröffnet die Reihe des heutigen Bestandes; gewiß war eine Medaille auf Niccolò III. Este, den Wirt der Kirchenversammlung, vorausgegangen. Seitdem geht Pisanos Tätigkeit fast ganz in der Schaumünze auf; nicht weniger als 31 Stücke von ihm sind erhalten. Von diesen 31 sind 28 mit dem Namen des Künstlers bezeichnet — ein Ausdruck für das Selbstbewußtsein desselben; denn nicht das einzelne Stück, die ganze Stilgestaltung war seine Schöpfung. Ferrara, Mantua, Mailand, Rimini, Neapel heischen Medaillen von ihm. Seit Giotto war kein Künstler von den Fürstenhöfen so begehrt worden. Das Glück wollte, daß er ebenso trefflich dichten wie formen konnte. Man prüfe daraufhin den Revers der Lionello-Medaille von 1444. Lionello, G E(ner) R(egis) A R(agoniae) freite die Tochter des Neapler Königs. Mit vollgeblähtem Segel treibt sein Lebensschifflein. Die wilde Kraft, für die sein Name ein Symbol ist, läßt sich heute von zarterer Macht

belehren: dem Löwen (lionello) lehrt Amor das Hochzeitscarmen. Stolz hebt sich der Adler auf kahlem Ast — er deutet auf das Haus Anjou, das sich mit neuem Leben füllen will. Während der Avers den strengen Reliefstil mit glattem Grund wahrt, auf dem das reine Profil des Bräutigams und die Antiqua der Umschrift ohne Rand aufsitzt, trägt die Rückseite einen malerischen Bildcharakter; die Symbole sind in bergiger Landschaft als natürliche Gewächse des Bodens eingeordnet. Vergebens fragt man hier wieder nach dem Vorbild. Der Gegensatz des Stils ist gewiß beabsichtigt. Die festumrissene Präzision des Charakterporträts wird von der Poesie einer hochzeitlich festlichen Symbolik umwoben. — Ein noch ergreifenderer Hymnus tönt vom Revers der Cecilia Gonzaga-Medaille. Jung hatte die Fürstentochter, um keinem Ungeliebten folgen zu müssen, den Schleier genommen. In stiller Mondnacht sitzt sie auf den Hügeln und blickt über den geliebten Heimatsgau. Ihr junger nackter Leib schimmert im milden Glanze Lunas. Das riesige Einhorn schlummert zahm neben der Unberührten; schwermütig träumt diese in die stillen Weiten, als sänne sie dem verlorenem Recht auf Glück nach.

Die fürstlichen Herrschaften in der Emilia und Romagna hatten in Pisanos glücklicher Erfindung ein Symbol ihres Herrscherbewußtseins entdeckt, das sie nicht wieder missen mochten. Schon zu Pisanos Lebzeiten finden sich neue Künstler, um für diese jetzt zum eisernen Bestand der Höfe gerechnete Kunstgattung ausgiebig zu sorgen. In Rimini erstand Pisano der gefährlichste Konkurrent, wo sein Landsmann Matteo de' Pasti sich in dem Hymnus auf Sigismondo Malatesta und dessen Geliebte Isotta nicht genug tun konnte. In nicht weniger als 10 Medaillen hat er den Tyrannen gefeiert und in sechs die von jenem fast vergötterte Frau. Als Bauleiter von San Francesco ist er diesem

Hofe jahrelang verbunden; er hat auch in den Marmorreliefs der Monate in dieser Kirche den gleichen, poetischen und malerischen Illusionsstil bezeugt wie bei den Medaillen. Gerade im Revers ist Matteo unerschöpflich, den er bisweilen bei gleicher Vorderseite wechselt. War Pisano in erster Linie Höfling, so ist Matteo der Humanist, der mit Vorliebe auch seine gelehrten Freunde darstellte, unter ihnen keinen Geringeren als Leon Battista Alberti. Ihm verdanken wir auch jene oben erwähnte Medaille mit der Fassade von S. Francesco, wie sie Alberti entworfen hatte. Ferrara, dessen Skulptur im 15. Jahrhundert, außer den Baroncelli und dem stimmungsvollen Domenico Paris keinen bedeutenden einheimischen Künstler aufzuweisen hat, beruft seine Medailleure aus Mailand, Mantua und Florenz; hier ist Antonio Marscoto, um 1446—60 tätig, als Glücklichster zu nennen. Das 1461 für Borso d'Este errichtete Reiterstandbild, das zwar nicht, wie erhofft, von Donatello selbst, aber seinen Schülern aus Padua gegossen wurde, zeigt, bis zu welchen Gußleistungen man sich am Hof der Este heraufwagte. Ganz eigene Gaben hat, wie überall, so auch in der Medaille Venedig anzubieten. Den starken Einfluß, den die Antike hier ausübte, verdankt sie dem gesteigerten Schönheitsdurst der Venetianer. Das Relief ihrer Medaillen ist ganz flach — ähnlich wie in der Großskulptur dieser Stadt — der Revers zeigt mit Vorliebe das Nackte in idealer Schönheit. Die Medailleure sind hier die großen führenden Künstler; Gentile und Giovanni Bellini, Giovanni Boldù (1457—66 tätig) arbeiten für die Zecca und zugleich für die Medaille. Von hier aus flutet aber auch eine reaktionäre Bewegung, die Vittorio Gambello, genannt Camelio, heraufbeschwor, den sein Amt als Stempelschneider von der gegossenen zur geprägten Medaille zurückführte, wie sie am Hofe der Carrara in Padua schon am Ende des Trecento versucht worden war.

Es ist begreiflich, daß in der Medaillenkunst, die im Prinzip immer wieder dieselben Forderungen stellt, bald eine Ermüdung eintrat, über die man sich mit der Steigerung des technischen Raffinements vergebens hinwegzutäuschen suchte.

Betriebsamkeit, Sauberkeit, stetes Ziselieren und überladene Komposition treten an die Stelle machtvoll schöpferischer Schlichtheit. Der klassische Name für diese Verschiebung ist Sperandio (Savelli?) aus Mantua, der mit 50 Nummern alle seine Konkurrenten der Zahl nach schlägt. Sein Leben ist ein Wandern von Mantua nach Bologna, Venedig, Ferrara, Urbino, Faenza und wieder zurück. In den 35 Jahren seiner Tätigkeit sind fast alle Fürsten der Macht und des Geistes, deren Pfad er kreuzte, ihm gesessen; die Bentivogli und die Este, die Sforza in Mailand und Pesaro, Federigo da Montefeltre und Galeazzo Manfredi. Von der Medaille auf den Urbinater Fürsten rühmten die Weimarer Kunstfreunde, d. h. in diesem Fall Goethe selbst, daß die Schranken zwischen Kunst und Leben hier niedergeworfen seien. Die Rückseiten von Sperandios Medaillen wurden so beliebt, daß sogar die Maiolica sie als Mittelstück für ihre Teller ausbeutete. Und doch: wir fühlen es diesen Medaillen an, daß die erste Schöpferkraft nicht mehr über ihnen waltet und die strenge Reinheit verloren gegangen ist. Sperandios Dichtergabe ist durchaus dürftig, seine Allegorien sind plump oder spitzfindig. Der Goldschmied siegt über den Plastiker, Sauberkeit gilt mehr als ruhige Größe.

Und nun endlich Florenz! Konnte die Arnostadt zurückbleiben, wenn in Oberitalien solche Triumphe gefeiert wurden? Dem intimen Einzelschmuck wendete sich der Florentiner jener Tage mit weit weniger Freude zu als z. B. der Venetianer. Welche Stelle spielt an der Lagune der Teppich, das Glas, die Bronze, das Elfenbein! Ein Zimmer, wie auf Carpaccios „Verkündigung

an Ursula“ wäre von Arno undenkbar. Noch heute gibt es nirgends kahlere Räume als in Florenz; freilich auch kaum majestätischere. Dem herben großzügigen Geschmack der Florentiner lag mehr an dem Schmuck des Stadtbildes und der Straße als des Zimmers. Wird doch in Florenz selbst das Madonnenrelief am liebsten auf die Straße gehängt! Denn auf der Piazza und am Mercato spielt sich das eigentliche Leben ab, in den Palazzi wird im Grunde nur getafelt und geschlafen. So erklärt es sich, daß in Florenz die Medaille erst spät auftaucht. Der erste Künstler, der sich an ihr versucht, ist ein Pratese und dient nicht den Medici, sondern den Päpsten. Außer Bertoldo und Benedetto da Maiano haben sich die Großen hier nicht mit der Medaille befaßt, weder Verrocchio noch die Pollaiuoli. Während die Oberitaliener fast durchgängig stolz signieren, fehlt der Künstlername fast auf allen Florentiner Medaillen. Sie verraten sich aber durch die monumentale Wucht der Darstellung, die oft eine gewisse Herbigkeit mit einschließt; die Profile sind derb, die Kehrseite ist schlicht und nicht malerisch, sondern plastisch. Dabei ist — im Gegensatz namentlich zu Venedig — das Relief hoch, die Durchführung wenig sorgfältig. Erst am Ende des Jahrhunderts wird die Medaille auch von den Florentiner Adligen begehrt. Die vielgereisten Strozzi scheinen der Medaille den Weg gebahnt zu haben, die sich dann in der Rückschau der großen Toten ebenso eifrig bemächtigte wie der Lebenden. Bertoldo, dessen Medaille auf Sultan Mohammed II. uns besonders wertvoll ist, hat auch die ausdrucksreiche Bronze auf den Pazzi-Zug gegossen. Den Eroberer von Konstantinopel hat er mit drei anderen Medailleuren, Gentile Bellini, Constantius und einem Anonymus gewissermaßen im Wettbewerb porträtiert, — sicher nicht auf Grund der Autopsie, sondern in Anlehnung an Gentiles Medaille, dessen Aufenthalt in Konstantinopel ja feststeht.

Neben Bertoldo ist Niccolò di Forzore Spinelli der eigentliche Medailleur der Medici, der Strozzi, der Tornabuoni, der Albizzi usw. Er braucht den Vergleich mit Ghirlandaios Porträtgalerie im Chor von Sa. Maria Novella nicht zu scheuen. Die Mehrzahl der Florentiner Medaillen sind, wie gesagt, nicht signiert. Unter den Dargestellten sind, wie es in einer Republik nicht überrascht, neben den Adligen besonders viele humanistische Leuchten. Die platonische Akademie zur Zeit Lorenzo Magnificos findet sich fast vollzählig in den Bronzeporträts zusammen. Und auch die großen Toten aus dem Reich des Geistes, Dante, Petrarca, Boccaccio werden in diesem Bronzekatalog mit verewigt. Es ist der erste Anfang für jenen Kultus der Vergangenheit, den das melancholisch rückblickende Florenz des 16. Jahrhunderts an die Stelle der frischen Verherrlichung der Gegenwart setzt, die im 15. Jahrhundert selbstverständlich gewesen war.

Man könnte die Frage aufwerfen, ob die Medaille nicht einen der vornehmsten Grundsätze der Kunst von der Antike bis zur Renaissance durchbrochen hätte, die Forderung des Unikums? In der Tat ist wohl jedes Stück in 100—200 Exemplaren gegossen worden. Trotzdem steht sie noch diesseits des schlimmen Walles, den Gutenberg für alle Zeiten aufgeworfen hat. Das Stück wird für einen Besteller gegossen, und dieser hat die Verfügung über alle Exemplare; er schenkt sie seinen Verwandten, Freunden, Höflingen; die Künstler behalten in der Regel nur ein Exemplar aus Blei für sich. Man möchte nach dieser Richtung hin die Medaille den Konsulardiptychen der Antike vergleichen. Der festliche Zug, die besondere Beziehung, die Einmaligkeit der Situation sichern auch der Medaille den vornehmen Charakter des Unikums.

6. Vittore Pisano, Cecilia Gonzaga. Revers

7. Vittore Pisano, Alfonso d'Aragon

8. Vittore Pisano, Alfonso d'Aragon. Revers

9. **Vittore Pisano, Nov. Malatesta**

10. Vittore Pisano, Nov. Malatesta. Revers

11. Matteo de' Pasti, Isotta da Rimini

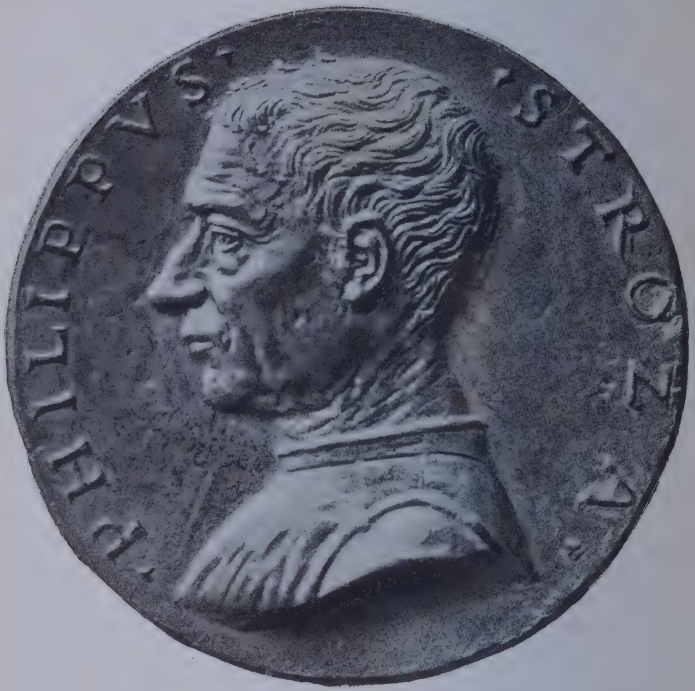
12. Matteo de' Pasti, Isotta da Rimini. Revers

13. Sperandeo, Bartolommeo d. Rovere

14. Sperandeo, Bartolommeo d. Rovere. Revers

15. Bertoldo, Sultan Mohammed II.

16. Bertoldo, Sultan Mohammed II. Revers

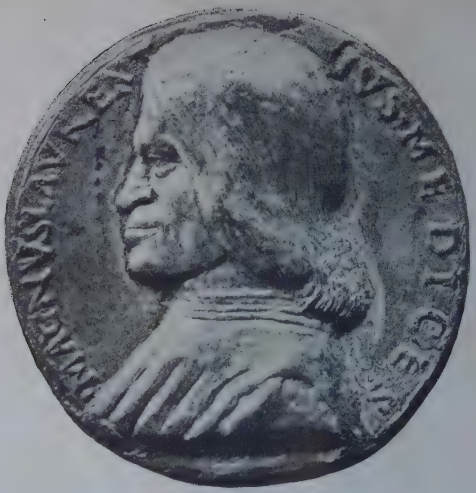


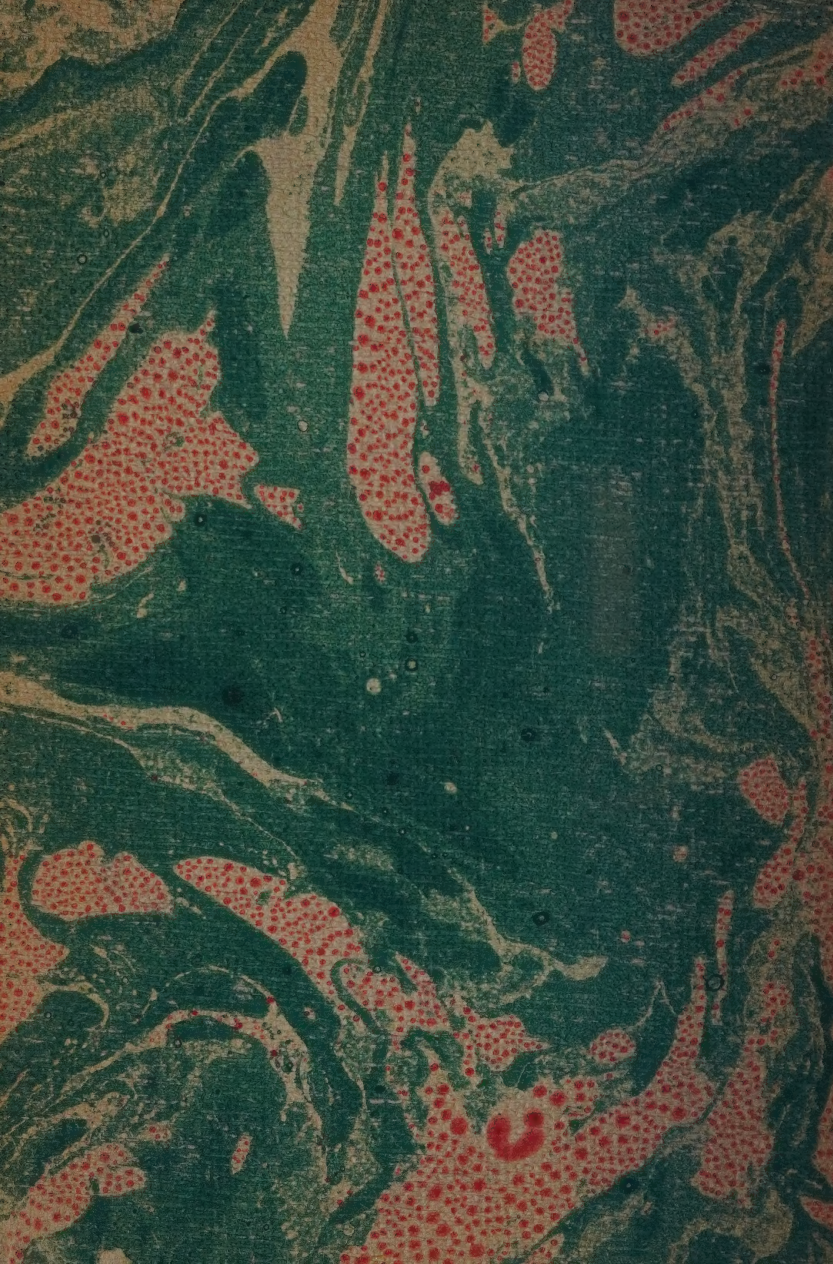
17. Benedetto da Maiano, Filippo Strozzi

18. Benedetto da Maiano, Filippo Strozzi. Revers

19. Niccolò Spinelli, Nonnina Strozzi

20. Niccolò Spinelli, Nonnina Strozzi. Revers



21. Florentiner Meister, Lorenzo Medici

22. Enzola, Revers der Medaille auf Constantius Sforza